

NOTE E DISCUSSIONI

L'ALBA AMBROSIANA

Gli ultimi decenni sono stati ricchi di non poche e non piccole sorprese riguardanti la lirica romanza delle origini. La prima importante scoperta, i due frammenti galloromanzi del codice terenziano Harley 2750 della British Library (circa 1070-1080), uno dei quali di tematica cortese, si deve al paleografo Bernhard Bischoff, che li fece conoscere negli anni Ottanta. Negli stessi anni furono anche edite, a cura di Gerald Bond, quattro canzoncine copiate in Catalogna poco dopo la metà del secolo XIII, tre in occitano, una in una varietà di italiano probabilmente centrale. Poi nel 1999 Alfredo Stussi pubblicava la carta ravennate (fine del secolo XII-inizio del XIII) e nel 2005 Claudio Vela il cosiddetto frammento piacentino (inizio del secolo XIII).¹ Questi testi ritrovati, o meglio le loro edizioni, dal momento che erano quasi tutti noti da un certo tempo (da pochi o da molti anni), mettono in contatto aree linguistiche e culturali più o meno confinanti: occitana/pittavina e germanica (perché sicuramente tedesco è il copista dei frammenti Bischoff); catalana/occitana e italiana (la mano della canzoncina italiana è catalana; ma c'è chi pensa che catalano possa esserne lo stesso autore); padana e/o romagnola e (culturalmente) occitana; italiana settentrionale (piacentina) e (musicalmente, metricamente) francese. Essi hanno anche qualche altro tratto in comune: alcuni sono corredati da una notazione musicale (benché sia ancora incerto se quelle della carta ravennate si riferiscano ai due componimenti); e si collocano nell'ambito della tradizione stravagante.²

1. B. BISCHOFF, *Altfranzösische Liebestrophen (Spätes elftes Jahrhundert?)*, in ID., *Anecdota novissima*, Stuttgart, Hiersemann, 1984, pp. 266-68; G. BOND, *The Last Unpublished Troubadour Songs*, in «Speculum», LX 1985, pp. 827-49; A. STUSSI, *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, con una Nota paleografica di A. CIARALLI e A. PETRUCCI e una Nota musicologica di C. GALLICO, in «Cultura neolatina», LIX 1999, pp. 1-69; C. VELA, *Nuovi versi d'amore delle origini con notazione musicale in un frammento piacentino*, in *Tracce di una tradizione sommersa: i primi testi lirici italiani tra poesia e musica*. Atti del Seminario di studi, Cremona, 19-20 febbraio 2004, a cura di M.S. LANNUTTI e M. LOCANTO, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005, pp. 3-29. Di non minore rilevanza le nuove testimonianze della diffusione della poesia siciliana, dal frammento zurighese di Giacomino Pugliese, edito da BRUNETTI nel 2000 (cit. infra) alla piccola silloge bergamasca pubblicata da G. MASCHERPA, *Reliquie lombarde duecentesche della Scuola siciliana. Prime indagini su un recente ritrovamento*, in «Critica del testo», XVI 2013, pp. 9-37.

2. Una parte di questi testi o frammenti di testi ricade nella categoria delle «tracce», una nozione messa a fuoco da Petrucci e approfondita da Stussi (A. PETRUCCI, *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in *Letteratura italiana*, dir. A. ASOR ROSA, *Storia e geografia*, II. *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 1193-292, alle pp. 1202-11, e ID., *Spazi di scrittura e*

Piú di recente, è accaduto a chi scrive di riconoscere una patina linguistica siciliana in un testimone, esso pure stravagante, dell'alba di Giraut de Borneil, noto fin dal 1885.³ L'ultimo importante ritrovamento risale al 2014 e riguarda nuovamente l'alba del maestro dei trovatori.

Nello Bertoletti, esaminando una delle numerose scritte, di mani diverse, che appaiono nel verso dell'ultima carta (84) del ms. E 15 sup. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, contenente le due monografie di Sallustio, vi ha riconosciuto «un'ignota traduzione italiana dell'alba *Reis glorios* di Giraut de Borneil (*BdT* 242,64),⁴ localizzabile [...] in area nordoccidentale» (p. 10) e copiata, secondo la perizia paleografica di Antonio Ciaralli (pp. 69-79), a cavallo tra il primo e il secondo quarto del secolo XIII, molto probabilmente entro l'anno «millesimo ducentesimo trigésimo nono» (o piú esattamente tra il 25 marzo 1239 e il 24 marzo 1240, secondo lo stile fiorentino dell'incarnazione), come si può evincere dal fatto che la collocazione al centro della pagina di questa datazione, essa pure duecentesca, è evidentemente condizionata dalla presenza del testo volgare ed è perciò ad esso posteriore. Per una serie di motivi, non contraddetti da argomenti paleografici, Bertoletti ritiene che la data esprima l'anno corrente (pp. 25, 27); e a sua volta Ciaralli scrive che «la sua spiegazione non riesce a oltrepassare quella di una generica prova di penna» (p. 74).⁵

scritte avventizie nel libro altomedievale, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo*. Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto, 16-21 aprile 1998, Spoleto, presso la Sede del Centro, 1999, pp. 981-1006; A. STUSSI, *Tracce*, Roma, Bulzoni, 2001): essa ha tuttavia una sua specificità su cui Stussi giustamente insiste, sicché preferisco parlare, piú in generale, di testi a tradizione stravagante, nel senso di scritte pervenuteci su supporti impropri, occasionali, perfino di fortuna, o contenute in manoscritti di opere di differente natura o lingua.

3. C. DI GIROLAMO, *Un testimone siciliano di 'Reis glorios' e una riflessione sulla tradizione stravagante*, in «Cultura neolatina», LXX 2010, pp. 7-44. Il testo, che sigliamo M^{un}, copiato nella guardia anteriore di un codice contenente alcuni trattati di medicina (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 759), era stato pubblicato da W. MEYER, *Zu Guiraut de Borneil's Tagelied 'Reis glorios'*, in «Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Klasse der k. Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München», 1885, pp. 113-16. È stato descritto da A. CIARALLI, *Intorno a 'Reis glorios' di Monaco (BSB, Clm 759). Nota paleografica e codicologica*, in «Cultura neolatina», LXX 2010, pp. 45-58. Per l'interpretazione complessiva della canzone di Giraut rimando a C. DI GIROLAMO, *L'angelo dell'alba. Una rilettura di 'Reis glorios'*, ivi, LXIX 2009, pp. 59-90.

4. *BdT*, qui e avanti, è la sigla di A. PILLET, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H. CARSTENS, Halle, Niemeyer, 1933, seguita dalle coordinate autore-componimento.

5. N. BERTOLETTI, *Un'antica versione italiana dell'alba di Giraut de Borneil*, con una nota paleografica di A. CIARALLI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014 (ogni rinvio a pagine, senza altra indicazione, si riferisce a questo libro). Il codice è datato dal Catalogo in rete della Biblioteca al 1196-1210 e all'incirca nella stessa epoca lo colloca Ciaralli (p. 72 n. 1); Jordan, nell'*Inven-*

Al termine di una dettagliata, complessa e problematica analisi della *facies* fonetica e grafica del reperto, Bertolletti riconduce il componimento, il cui incipit è *Aiuta, De'*, al Piemonte meridionale, ovvero «all'area segnata dalla caduta di *-l* < *-LL-* [come in *Bè compagnó* per *Bel companho*] e compresa fra l'Oltregiogo ligure, le Langhe, l'Alessandrino e il Monferrato» (p. 42). Il testo esibisce tuttavia anche una sicura componente ligure acquisita, come rivela la grafia *i* per l'affricata palatale sonora < *-CL-* e *-LJ-* (*cenoiion, asaia*), una patina attribuibile all'autore della copia, responsabile tra l'altro della ricostruzione delle vocali finali tra le quali anche *-u* (come in *tantu*) del ligure moderno (pp. 46-47). Si tratterebbe in sostanza di «una traduzione d'origine piemontese, passata tra le mani di un copista ligure (non necessariamente da identificare con l'ultimo amanuense [...]), cioè proveniente da un'area caratterizzata da intense e ben note relazioni con Piacenza e le sue valli appenniniche», in particolare con le scuole di grammatica di quella città (p. 30, e cfr. Ciaralli, p. 79). Alla stessa zona sembra anche rimandare l'antroponimo *P.O. de Meçano* del recto dell'ultima carta: «il riferimento è, probabilmente, al borgo presso il quale sorgeva l'abbazia di S. Paolo di Mezzano (l'attuale Mezzano Scotti), situata in Val Trebbia, poco a nord di Bobbio» (p. 29).

Giustamente Bertolletti osserva che l'area d'origine della traduzione è quella «che ha conosciuto la prima e la piú radicata acclimatazione della letteratura trobadorica» (p. 10); ma su questo punto resta, nell'intero saggio, del tutto avaro di suggerimenti piú circoscritti ad ambienti precisi. La prudenza è comprensibile, perché, se è vero che abbiamo un convincente termine *ante quem* per la trascrizione, per la composizione non abbiamo alcun termine *post quem*, se non quello dato dall'esordio poetico di Giraut de Borneil, risalente addirittura alla fine degli anni Sessanta del dodicesimo secolo, dal momento che la sua alba non è databile. È tuttavia possibile avanzare, con ogni cautela, qualche ipotesi.

Il radicamento della lirica trobadorica nell'Italia nordoccidentale vive il suo episodio piú significativo alla corte di Bonifacio I di Monferrato, che accolse trovatori importanti o di prima grandezza come Raimbaut de Vaqueiras, Gaucelm Faidit, Peire Vidal. L'alba ambrosiana, per essere la traduzione in un volgare italiano di una canzone occitana, richiama immediatamente la traduzione in siciliano della canzone di Folchetto da parte del Notaro, che apre il grande canzoniere Vaticano latino 3793 e con cui si fa simbolicamente cominciare la lirica d'arte in Italia (*BdT* 155,4; *PSs* 1,1).⁶ Occorrerebbe però riflettere sul fatto

tory of Western Manuscripts in the Biblioteca Ambrosiana, ed. by L. JORDAN and S. WOOL, 3 voll., Notre Dame, The Medieval Institute of the University of Notre Dame, 1984-1989, vol. III. *E Superior*, p. 16, lo aveva invece attribuito al secondo quarto del secolo XIII (la scrittura volgare è censita a p. 17).

6. Simbolicamente perché è impossibile considerare la canzone come un prodotto precoce della Scuola; ugualmente impossibile è vedere in Giacomo da Lentini il piú antico rimatore

che è proprio alla corte del marchese che si opera per la prima volta la trasposizione della poetica dei trovatori, o dei suoi rovesciamenti parodici, in un nuovo volgare, inusitato, per quanto è dato di sapere, in poesia. Mi riferisco ai due esperimenti di uno dei trovatori piú sperimentali in assoluto: il contrasto bilingue e il discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 392,7 e *BdT* 392,4). Nel primo, la donna risponde in genovese al dongiovanni provenzale che le ronza attorno; nel secondo, alla prima strofe in lingua d'oc seguono strofi in francese, guascone, galego-portoghese e in un volgare che in mancanza di meglio chiamiamo italiano. Nemmeno questi componimenti sono databili, ma noi sappiamo che Raimbaut fu presente alla corte del marchese, sebbene non continuativamente, all'incirca tra il 1180 e i primi anni del nuovo secolo: poi Bonifacio parte alla testa della quarta crociata, seguito a distanza di poco dal trovatore, del quale non si hanno piú notizie dopo il 1205.

Se il genovese del contrasto è in qualche modo spiegabile in quanto è il volgare della piú grande città di una vasta regione geografica, logico luogo di residenza di una borghese incapace di intendere le mellifluità cortesi del suo loquace corteggiatore, meno chiaro è l'assortimento di volgari del discordo. Di questi, solo il francese era stato elevato a lingua della lirica, e nemmeno da molto (a partire dal 1170 circa, se si prescinde da un'anonima canzone di crociata risalente al 1146 [RS 1548a]);⁷ il galego-portoghese non sappiamo se lo fosse già (il primo componimento databile, un sirventese [*Lpgp* 80,1],⁸ è del 1200 o 1201, ma possiamo pensare che non sia il primo in assoluto); restano il guascone, mai assunto a lingua letteraria, e l'"italiano". Si potrebbe perfino sospettare che il ricorso a queste lingue sia dovuto, durante un gioco di corte, alla presenza di parlanti di queste varietà, letterarie o no, forse di trovatori o di giullari o di signori riuniti per qualche occasione, provenienti da diverse parti d'Europa, a cui rendere in tal modo omaggio, assumendo come lingue ospiti l'occitano, ovviamente, e l'"ita-

in siciliano. In teoria, *Aiuta, De'* potrebbe perfino precedere *Madonna, dir vo voglio*. PSs è la sigla della raccolta *I poeti della Scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. I. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di R. ANTONELLI; vol. II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da C. DI GIROLAMO; vol. III. *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da R. COLUCCIA, Milano, Mondadori, 2008, seguita dalle coordinate autore-componimento.

7. RS è la *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von H. SPANKE, Teil 1, Leiden, Brill, 1955 (la sigla è seguita dal numero del componimento secondo l'ordine alfabetico delle rime). Le prime liriche cortesi in senso stretto sono considerate le canzoni di Chrétien de Troyes.

8. *Lpgp* è la sigla della raccolta *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais*, ed. por M. BREA, 2 voll., Santiago de Compostela, Centro de Investigacións lingüísticas e literarias Ramón Piñeiro, 1996, seguita dalle coordinate autore-componimento.

liano” del luogo.⁹ Quale che ne sia il motivo, quest’ultima varietà, certo deformata e resa quasi irriconoscibile dai copisti oltre che forse dall’imperfetta competenza dell’autore, trovava la sua prima legittimazione artistica.

È abbastanza improbabile che l’alba ambrosiana risalga all’epoca di Bonifacio, ma indubbiamente le due composizioni di Raimbaut, che per la loro unicità dovevano godere di una certa diffusione, soprattutto, si può supporre, nel Nord-Ovest della penisola, avrebbero potuto rappresentare un precedente per la sperimentazione di nuove lingue del *trobar*. Gli eredi di Bonifacio I († 1207), Guglielmo VI († 1225) e Bonifacio II († 1253), non furono, come mecenati, all’altezza rispettivamente del padre e del nonno; ma intanto nella regione acquistavano spicco altre corti e in particolare, nel basso Piemonte e nella Liguria di Ponente, quella di Enrico II del Carretto, marchese dal 1185 al 1231. Questa corte attira la nostra attenzione perché trovatori e personaggi collegati ad essa e a corti vicine hanno lasciato traccia nel manoscritto T, come aveva ben visto Stefano Asperti, che individuava in questo codice una componente ligure-piemontese.¹⁰ Alle presenze locali in T segnalate da Asperti si può oggi aggiungere quella dello stesso Enrico, se è giusta l’identificazione con il marchese, proposta da Saverio Guida, dell’Enric che scende a tenzone con un tale Arver (*BdT* 139,1).¹¹

9. Allo spiccato internazionalismo della corte di Bonifacio, e dunque alla compresenza in essa di più lingue parlate, fa cenno G. TAVANI, *Il discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras* (*BdT* 392,4), in ID., *Restauri testuali*, Roma, Bagatto Libri, 2001, pp. 39-102, alle pp. 80-83 (il capitolo rifonde studi precedenti).

10. S. ASPERTI, *Le chansonnier provençal T et l’école poétique sicilienne*, in «Revue des langues romanes», xcvi 1994, pp. 49-77, alle pp. 59-62. Il codice, studiato e descritto da G. BRUNETTI, *Sul canzoniere provenzale T* (*Parigi, Bibl. Nat. F. fr. 15211*), in «Cultura neolatina», l 1990, pp. 45-73, e EAD., *Per la storia del canzoniere provenzale T*, ivi, li 1991, pp. 27-41, è stato considerato tradizionalmente veneto o riconducibile «all’estrema regione orientale dell’Italia» (EAD., *Il frammento inedito ‘Resplendente stella de albur’ di Giacomino Pugliese e la poesia italiana delle origini*, Tübingen, Niemeyer, 2000, p. 218), localizzazione sulla quale dissentiva già G. FOLENA, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete* [1976], in ID., *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990, pp. 1-137, a p. 15, e poi anche Asperti nel saggio ora citato, p. 51. In ultimo, sulla base dello stesso tratto linguistico, il dittongo *io < ò* (per esempio *fioc < FOCUM*), addotto da altri a prova della sua venetità, ma interpretato come tipicamente provenzale (vd. però BRUNETTI, *Il frammento*, cit., p. 218 n. 317), F. ZUFFEREY, *L’aube de Cadenet à la lumière de Giraut de Borneil*, in «Cultura neolatina», lxx 2010, pp. 221-76, ritiene che il canzoniere, comunque dovuto a un copista italiano, «provient certainement de la région avignonnaise, du temps où la papauté résidait en Avignon [...]». Tout semble indiquer que l’aube de Giraut de Borneil, qui avait séjourné à la cour de Raimbaut d’Orange, a connu une diffusion écrite essentiellement en Provence et en Languedoc» (pp. 256 e 258), dove pare di capire che l’alba sarebbe anteriore al 1173, anno di morte del conte; poi Giraut prenderà diverse altre strade (le sue ultime composizioni databili sono del 1199).

11. S. GUIDA-G. LARGHI, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 2013, s.v. *Enric* (voce di S.G.); vd. anche, sui del Carretto, S. GUIDA, (*Andrian de*) *Palais, trovatore lombardo?*, in

Asperti ipotizzava una trasmissione diretta, senza nessuna tappa veneta, dei trovatori dalla Provenza alla Sicilia, con un passaggio, semmai, nell'Italia nord-occidentale. Com'è noto, T contiene la canzone di Folchetto tradotta da Giacomo da Lentini; e non è nemmeno trascurabile che alcuni dei personaggi di cui sopra siano in contatto con Federico II. Ma quella che nel 1994 si presentava come un'ipotesi costruita sulla base di indizi acquista ora tutt'altra consistenza grazie proprio all'alba di Giraut. Il testo che è alla base della traduzione piemontese fa infatti gruppo con quello di T, che pure contiene *Reis glorios*, e con Mⁱⁿ, risalendo tutti e tre al collettore linguadociano γ.¹² E il nuovo reperto è la defi-

Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso, a cura di P.G. BELTRAMI et al., 2 voll., Pisa, Pacini, 2006, vol. I pp. 685-721. La modesta tenzone (un *unicum* di T a c. 75r, nella sezione delle *tensos* e *coblas*), che presenta numerose irregolarità linguistiche e metriche, è stata edita in ultimo da R. HARVEY-L. PATERSON, *The Troubadour «Tensos» and «Partimens»: A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge, Brewer, 2010, vol. I p. 295.

12. Rinvio a DI GIROLAMO, *Un testimone siciliano*, cit., pp. 41-42. È forse l'assunto di una circolazione molto ristretta dell'alba che induce Zufferey a ricondurre anche Mⁱⁿ (copiato sulla guardia, come ho già detto, di un manoscritto medico, il *Liber Almansoris* seguito da altri trattati), sebbene esso pure di mano italiana, alla stessa zona di Avignone; inoltre, «Étant donné les liens étroits de M^u [= Mⁱⁿ] avec la source de Provence, on peut supposer que le texte a été apporté d'Avignon à Bologne par l'un de ces étudiants ultramontains qui fréquentaient l'université» (ZUFFEREY, art. cit., p. 258): il codice sarebbe stato infatti in possesso di un Maestro Taddeo, secondo una nota a c. 1r, da identificare senza ombra di dubbio con il famoso medico fiorentino Taddeo Alderotti, professore a Bologna, che nel testamento lascia a un collega un codice del *Liber Almansoris* (un trattato diffusissimo, che un medico importante avrebbe certamente posseduto: cfr. DI GIROLAMO, *Un testimone siciliano*, cit., p. 15). Il filo del ragionamento è dunque questo: T è provenzale; Mⁱⁿ, ad esso prossimo, deve esserlo ugualmente; si deve a uno studente lo spostamento del manoscritto dalla Provenza a Bologna, dove arriviamo in base alla nota di possesso e all'identificazione di Taddeo con il professor Alderotti. Forte di questa convinzione, Zufferey nega che il testo manifesti tratti meridionali o siciliani: *canu-* in *canuscu-da* potrebbe essere perfino toscano, *quistu* marchigiano, la tipica grafia meridionale <chi> per [kj] (*genuchuns*) una semplice svista, come lo sarebbe anche *gorn*, che invece è una grafia italiana ben documentata (è oltretutto anche grafia di T: vd. per esempio *gur* per *jur* in una delle strofi apocrife dell'alba); su altri aspetti del vocalismo e sulla *facies* complessiva non commenta (ZUFFEREY, art. cit., pp. 257-58). Temo che non sarà agevole ricondurre l'insieme dei fenomeni linguistici esibiti dall'alba di Monaco a qualche varietà toscana, emiliana o medioitaliana. Tutto si basa sull'identificazione di Maestro Taddeo, un nome affatto comune all'epoca in ogni parte d'Italia: è imprudente pensare che nessun altro medico, nel lasso di alcuni decenni, potesse chiamarsi allo stesso modo. Un Maestro Taddeo avrà sicuramente posseduto il codice e, se è di sua mano la nota di possesso, ha lasciato un altro paio di tracce al suo interno (alle cc. 99r e 111v); se invece non lo è, Taddeo potrebbe essere perfino il medico siciliano che ha trascritto l'alba e che interviene nel manoscritto copiando almeno 40 ricette in un lungo arco di tempo (CIARALLI, *Intorno a 'Reis glorios'*, cit., pp. 56-58). Per gli studi di medicina in ambiente italiano meridionale e per la collegata circolazione libraria nell'epoca che ci interessa, oltre a Salerno, è da riconsiderare il ruolo di Napoli (vd. I. VENTURA, *Cultura medica a Napoli nel XIV secolo*,

nitiva conferma che l'alba monacense fa diretto riferimento alla tradizione linguadociana, prescindendo da una mediazione veneta, ritenuta fino a qualche decennio fa alla base della conoscenza dei trovatori in Sicilia e quindi presso i poeti della Magna Curia.

Gli stretti rapporti tra i tre testimoni risultano evidenti da queste lezioni:¹³

- 1 {1} lus A^{mbr}, lutç T, luç M^{ün} / lums *cett.*
 4 {4} veiota A^{mbr}, veguda T, viguda M^{ün} / venguda *cett.*
 8 {24} ma leà c. A^{mbr}, ma lial c. T, mia lial c. M^{ün} / per l. c. *cett.*
 12 {9} chi adux A^{mbr}, c'adutç T, cadaun M^{ün} / qu'amena *cett.* (*tranne R*)¹⁴
 16 {14} asaia A^{mbr}, assaglle T, asale M^{ün} / assatge *cett.*
 17 {16} fa' vox a fenestrella A^{mbr}, faç vos a fenestrella T, fattala fenestrela M^{ün} / yssetz al fenestrel *cett.*
 20 {19} damaio A^{mbr}, damagie T, damage M^{ün} / dampnatge, dampnatges *cett.*

Il gruppo, tuttavia, non si mostra sempre compatto:

- 3 {3} lial TM^{ün} / fedel A^{mbr} *et cett.*
 6 {22} e' A^{mbr} *et cett.* / *il pronome manca in TM^{ün}*
 8 {24} vos (us *cett.*) mi r. T / *il pronome manca in A^{mbr}M^{ün}.*

Al v. 10 {7}, A^{mbr} fa coppia con T, lasciando da solo M^{ün}:

- 10 {7} Nun dormí tantu, che lu çorno est aproçato A^{mbr}, non dormetç plus, qe-l giorn es apropciatç T / cal kifaças sta suliuas M^{ün} / non dormatz plus (dormiatz C, dormitz p. S^s) ECPRS^s, senher si a vos platz EPRS^s, suau vos ressidatz C.

in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. ALFANO, T. D'URSO e A. PERRICCIOLI SAGGESE, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 251-88) e degli Angioini (vd. ancora CIARALLI, *Intorno a 'Reis glorios'*, cit., pp. 55-56). Quanto infine alla rigorosa stanzialità del componimento occitano, l'alba ambrosiana ne aumenta ora la gittata di almeno 450 km a est e lo svincola dal circuito papale in cui era stato immesso.

13. Numerazione dei versi dell'alba ambrosiana; tra parentesi graffe numerazione dei versi dell'alba di Giraut in tutte le edizioni. Le sigle dei testimoni (a cui, oltre a M^{ün}, aggiungiamo ora l'ambrosiano A^{mbr}) sono le seguenti: C = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856; primo quarto del sec. XIV; copiato nel Narbonese; E = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749; sec. XIV; copiato in Linguadoca; P = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XLI 42; primi anni del sec. XIV; copiato in Italia centrale; R = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543; primo quarto del sec. XIV; copiato nel Tolosano; S^s = Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146; terzo quarto del sec. XIV; copiato in Catalogna; T = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 15211; datato in passato al sec. XV, ora tra la fine del sec. XIII e l'inizio del XIV; copiato in Italia settentrionale.

14. In questo caso (e in un altro paio) R *c'adus* sta con A^{mbr}, con T e con M^{ün}. Credo che la lezione di M^{ün} *cadaun* sia una semplice deformazione della lezione del gruppo e non stia per 'cadauno' (*cadaun gorn* «chaque jour»), come suggerisce ZUFFEREY, art. cit., p. 255.

Continuo a pensare che questo verso presenti una diffrazione *in praesentia* e, per i motivi che ho esposto altrove,¹⁵ l'unica lezione problematica che potrebbe averla causata è quella riferita, sebbene storpiata, da M^{ün}. La traduzione conferma che 9 {3} *si dormetz o velhatz* è un'interrogativa introdotta da *si: si dormí-vox o veia?*, dopo la quale è piú logico che segua 'cheché facciate' piuttosto che 'non dormite piú'. Zufferey crede invece che la ripetizione, in parte della tradizione, di *senher, si a vos platz*, dove *senher* è la prima volta riferito all'Onnipotente, la seconda al compagno, e quindi la rima identica per giunta nello stesso sintagma (vv. {2}, {7}), e poi quella di *Non dormatz plus* (vv. {7}, {12}), siano d'autore e vadano intese come *lectiones difficiliore*.¹⁶ Io per la verità non trovo esempi di tali apparenti ingenuità di composizione poetica nel resto dell'opera del grande trovatore né riesco a scorgere in tali banali reiterazioni ('signore, per piacere', 'non dormite piú') una finalità estetica.

Degno di nota, come sottolinea Bertolletti (p. 62), è anche l'italianismo *in seguito* da infinito, in luogo del gerundio preposizionale galloromanzo, comune a A^{mbr} *in çá[n]tare* e a M^{ün} *in cantar* (v. 13 {11}).

Infine, la vicinanza di A^{mbr} a T e M^{ün} risulta evidente, annota l'editore (p. 32), dall'omissione della strofe vi di CEPS^gR (vii in C), *Bel companho, la foras als peiros...*, fusa con la v in T e mancante in M^{ün}, forse perché assente nella sua fonte o da essa scartata in quanto guasta. Ricordo che l'ordine delle strofi (apocrife comprese e dove R¹ = T³) è il seguente (C è l'unico testimone che presenta, una volta espunta la strofe apocrifa, lo schema a *coblas doblas*, che comunque si intravede anche in T):

C	I	II	III	IV	V	C ¹	VI			
EPS ^g	I	II	III	V	IV		VI			
R	I	II	III	V	IV		VI			R ¹
T	I	II	III	IV		VI-V		T ¹	T ²	T ³
M ^{ün}	I	III	IV	V	II				M ^{ün1}	
A ^{mbr}	I	V	II	III	IV					

Al v. 14 {12} dell'alba piemontese incontriamo una lezione che richiama la nostra attenzione: *sursé vos* (*non dormatz plus* CEP^M^{ün}RS^g, *resida-us* T). Bertolletti dedica una lunga nota al verbo, che considera per significato vicino a *resida-us* di T e al *suau vos ressidatz* del v. 10 {7} di C, 'ridestatevi'. La forma (pp. 62-63) è

15. DI GIROLAMO, *Un testimone siciliano*, cit., p. 39.

16. ZUFFEREY, art. cit., p. 255. *Senher, si a vos platz* di {2} è ripetuto a {7} da EPRS^g; *Non dormatz plus* di {12} è anticipato a {7} da ECPRS^gT.

da ricondurre non al paradigma di *sorgere* (ci si attenderebbe in tal caso *surzé*), ma, tramite sincopa (per ragioni prosodiche sembra però probabile il restauro di *sur[e]sé* [...]), a quello del verbo *surrexire*, costruito su *SURREXIT* come *resurrexire* su *RESURREXIT* [...]; è però probabile che, per la desinenza *-é* in luogo di *-í*, l'imperativo *sursé* sia effettivamente intrecciato con *sorgere*.

In effetti, se la lezione presenta una sincopa non so fino a che punto giustificabile e soprattutto una desinenza presa in prestito da un'altra coniugazione, si potrebbe ragionevolmente pensare a un errore per *surzé*, 'sorgete'. Ammettiamo comunque che *sursé* sia imperativo di *surrexire*: questa, come *resurrexire*, è voce chiesastica che rimanda alla resurrezione; ma la resurrezione, a norma di dogma, è esclusivamente dei corpi e avviene dopo il Giudizio, sicché non so come si possa concludere che qui «il verbo sembra assumere il valore di 'riprendere i sensi', 'ridestarsi'» (p. 63). Nel dantesco «resurrexiti li morti spiriti miei» (*Vn*, 14), che potrebbe fornire l'unico appiglio a questo significato, il verbo è impiegato in accezione figurata e infatti dispone di un esplicito soggetto (gli spiriti, che da morti 'risorgono') ben distinto dal corpo di una persona (Dante non dice 'essendo io *resurrexito*'). È perciò molto probabile che il verbo dell'alba significhi proprio 'sorgere, risorgere, alzarsi', anche se, secondo me, l'ipotesi più economica è quella di vedervi l'imperativo di *sorgere*, deformato semmai da un copista fin troppo partecipe dell'ispirazione religiosa del componimento.¹⁷ Se così è, 'alzatevi' corrisponde esattamente, dislocata, alla lezione di *M^{im} en estans vos levatz* del v. {7}, che, se dell'originale, potrebbe essere stata recuperata in questa sede dal traduttore.

Nonostante la copia sia da attribuire a «uno scriba non professionista» che trascriveva da «un esemplare che lo metteva in serie difficoltà» (p. 17) e nonostante la patina linguistica aggiunta, la traduzione che ne è alla base si rivela nel complesso di buona qualità.

La deviazione più vistosa rispetto all'originale è ovviamente l'assenza del ritornello (*et ades sera l'alba*), imputabile, come ipotizza Bertoletti, «o a incompiutezza della versione italiana o ad accidenti della sua trasmissione, dato che non si può escludere [...] che segmenti di testo pertinenti all'alba si trovassero nell'a-

17. Nella *Vie de saint Thomas le martyr* di Guernes de Pont-Sainte-Maxence, uno degli assassini di Thomas Becket gli estrae con la spada il cervello dal cranio scoperchiato per assicurarsi, forte di una credenza popolare, che «Ja mais ne resurdra!»: anche qui il verbo (*resurdre*), come ha chiarito A. VARVARO, «Ja mais ne resurdra!». *Glossa a Guernes de Pont-Sainte-Maxence*, v. 5635, in *MR*, xx 1996, pp. 161-69, poi in *Id.*, *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 482-89, a p. 489, non significa 'risorgere' in accezione religiosa ma, ancorché si parli di un morto, semplicemente 'rialzarsi', con la testa sotto il braccio, in una raccapricciante cefaloforia. Il verbo e i suoi affini si prestano dunque all'ambiguità, soprattutto nella forma italiana che proviene dal linguaggio ecclesiastico; ma il loro significato può essere messo a fuoco dal contesto.

rea centrale di c. 84^v» (pp. 31-32). Se, come sospetto anche sulla base della testimonianza di Monaco, lo scopo della trascrizione era principalmente quello di fermare un testo nello scritto per poterlo poi ripetere a memoria, certamente cantato semmai in maniera amatoriale, il ritornello avrà costituito il segmento testuale meno importante in quanto più facilmente memorizzabile e dalla collocazione scontata. Indubbiamente, la conservazione di un testo come questo ad opera di scriventi d'occasione ne documenta, tanto più se si ipotizza a un'altezza qualsiasi un passaggio mnemonico, «una ricezione particolarmente fortunata»,¹⁸ dovuta anche, nel nostro caso, a una melodia potente e efficace. Se invece l'omissione del ritornello fosse intenzionale, dovremmo pensare a un tentativo di svincolare il testo dal suo genere di appartenenza, lasciandone cadere una specifica marca formale (la parola *alba*), quindi a una sua riconnotazione, ma non è ben chiaro in quale direzione.

La versione esibisce nell'assetto metrico evidenti intenti artistici, se si prescinde dal perturbamento dell'ordine strofico che coinvolge la metà dei testimoni dell'alba e in particolare il gruppo che ospita il nostro. Scrive Bertolotti (p. 35):

Per quanto riguarda le omofonie si notano, accanto a rime perfette (1-2, 7-8, 11-12), una rima imperfetta (3-4) e alcune coppie assonanti (5-6, 9-10, 13-14, 15-16, 17-18, 19-20) che, nella maggior parte dei casi, è facile ricondurre mentalmente a rime perfette, col rischio, tuttavia, di imporre al testo italiano un rigore rimico appartenuto soltanto al modello e di dar luogo a omofonie mai esistite nel volgare materno del traduttore.

In realtà, la rima imperfetta di 4 {4} *veiota* andrebbe riportata a perfetta, dal momento che non esiste una spiegazione sufficiente, se non di tipo grafico, per giustificare -o- in luogo di -u- (p. 38 n. 49). 19 {18} *compag[no]*, che dovrebbe essere 'messaggero' (quindi *mesaio* in rima con *damaio*), è secondo me un errore di ripetizione da 17 {16} e dagli altri precedenti vocativi (non trovo convincente che l'innovazione sia intesa a sottolineare il *compagnonnage* tra l'amante e la *gaita*, p. 68). Negli altri casi si tratterà effettivamente di assonanze invece che di rime, anche se in linea di principio non si possono escludere delle rime translinguistiche, cioè rime occitane forzate in un testo piemontese, secondo un uso ben documentato nella versificazione medievale galloromanza e italiana.

Molto più rigorosa è la resa sillabica dell'originale. Naturalmente è in questo caso indispensabile operare una ricostruzione mentale della versione piemontese anteriore all'intervento del copista ligure. Delle due varietà, la prima è sostanzialmente ossitona, come quella occitana, mentre la seconda lo è in misura

18. Secondo STUSSI, *Tracce*, cit., p. 10, si può pensare a una ricezione fortunata, quando un amanuense attinge «non a un altro manoscritto, ma al suo bagaglio mnemonico»; ma lo stesso può valere per fasi anteriori della trasmissione.

minore: è a quest'ultima che si devono dunque le apparenti eccedenze sillabiche. In sede di cesura, il decenario galloromanzo richiede, nella sua variante incontrastatamente maggioritaria *a minore* 4|6(?), un'uscita ossitona che il traduttore poteva facilmente trovare nella sua varietà o seguendo da vicino il modello (occ. *e regardatz* | ... > piem. *et rega[r]dé* | ..., ecc.) o innovando (occ. *conoisseretz* | ... > piem. *porí savere* | ..., da apocopare in *saver*, ecc.); diversi versi, all'incirca la metà, sembrano tuttavia presentare una cesura epica, ipotesi che Bertoletti non esclude del tutto almeno per alcuni di essi, chiedendosi se ciò non comporti, eventualmente, «qualche precisa risonanza culturale, vale a dire il ricordo del *décasyllabe* oitanico o comunque degli impieghi non lirici del verso» (p. 34). In realtà, il confronto, suggerito dall'editore stesso (p. 33), delle forme apparentemente parossitone in cesura con altre in differenti sedi del verso da apocopare rende questa ipotesi poco difendibile. Ma si può dire di più. Quelli che Bertoletti definisce «endecasillabi di fattura alquanto arcaica, fortemente debitori nei confronti della matrice transalpina» (pp. 32-33), ricalcano fedelmente i versi del trovatore, forse, o direi molto probabilmente, quasi sicuramente, anche nelle terminazioni maschili e femminili: a10 a10 b10' b10', potendosi considerare caduche le atone finali, dove compaiano, nei versi del primo distico di ogni quartina; l'unica eccezione è data da 17-18 {16-17} *fenestrela : celo*, dove il sostantivo femminile è anche in T e M^{un}¹⁹ e si deve perciò supporre che sia un errore preesistente alla traduzione. La ragione di ciò è del tutto ovvia: per poter cantare la canzone secondo la melodia originale occorre riprodurre lo stesso numero di sillabe, atona finale compresa (nei versi nel secondo distico della quartina). Per la stessa ragione è da escludere la presenza di cesure epiche, che avrebbero obbligato a note ribattute sulla sillaba sopranumeraria. Va anche osservato che non è del tutto scontato che nella sequenza di 24 decenari dell'alba di Giraut (numero che comprende la *cobla* non tradotta e esclude quelle considerabili apocrife) non compaia nessun tipo con cesura lirica 3'|6(?): le cesure liriche del trovatore sono all'incirca l'8% del totale (più o meno nella media generale), sicché in una serie di 24 non ne sarebbe mancata certamente qualcuna; e infatti esse immediatamente compaiono, opera però di falsari, se ci spostiamo nelle strofi apocrife. Sembra quindi una precisa scelta d'autore l'insistenza sullo stesso tipo ritmico, che deve essere in rapporto con la solennità gregoriana della melodia; ed è merito del traduttore l'averla colta e riprodotta.

Detto questo, e dopo l'opportuno restauro mentale, gli endecasillabi di *Aiuta*,

19. Potrebbe trattarsi di un italianismo, ma un *finestrello* è documentato in rima in un componimento anonimo del Trecento dal *Corpus OVI dell'italiano antico*, dir. P. LARSON e E. ARTALE, Istituto Opera del Vocabolario Italiano, in rete, 2005-. Va comunque ricordato che la forma sia piemontese sia ligure del secondo rimante è *cel*. In M^{un} si perde la rima (*finestrela : cel*); T la recupera, ma con due rimanti femminili (*fenestrella : estella*).

De' non presentano anomalie di alcun tipo, compreso 14 {12} *sursé vos, ch'e' òo canta[re] i oxele*. Bertoletti pensa, come abbiamo già visto, che vada integrata una vocale nell'imperativo, *sur[e]sé*, e questo, oltretutto, per evitare un verso con «cesura mediana e ictus di quinta» (p. 33): di conseguenza, *sur[e]sé vos, | ch'e' òo canta[re] i oxele*, scansione che costringe a considerare òo 'odo' sineretico e a entrare in un circolo vizioso: «la monosillabicità della forma e dunque, con ogni probabilità, il dileguo stesso della dentale risultano garantiti dalla sineresi se si ammette il restauro di *sursé* in *sur[e]sé*» (p. 36). Ora, a me sembra abbastanza improbabile, se non impossibile, considerando anche che a questa altezza cronologica il trattamento delle figure metriche doveva seguire da vicino la pratica trobadorica, che òo possa contare come un'unica posizione. Ciò non comporta, tuttavia, nessuna irregolarità metrica. La cesura, come la fine-verso, può cadere all'interno di un sintagma o di un gruppo fonetico: si trovano numerosi esempi di 'io', 'se io', 'che io', ecc. davanti alla pausa metrica di fine-verso (dunque non meno marcata della cesura) con verbo che segue sia nei trovatori sia nei poeti italiani del Duecento, da Peire Vidal a Guittone, sicché non vedo alcun problema nello scorgere nel verso un'ennesima cesura *a minore*: *sursé vos, ch'e' | òo canta[re] i oxele*.

È interessante notare come, nel suo piccolo e sebbene all'inverso, l'alba ambrosiana proponga problemi molto simili a quelli osservabili nei Siciliani. Il verso piú complesso impiegato dai trovatori è adattato dai poeti della Magna Curia a una lingua sillabicamente piú abbondante e prevalentemente parossitona per poi finire tra le mani di copisti in possesso di una varietà molto piú duttile. Il breve componimento piemontese utilizza una varietà assai vicina, per peso sillabico e distribuzione accentuativa, alla lingua dell'originale: la traslazione è dolce e senza strappi, ma il testo finisce poi tra le mani di un amanuense in possesso di una varietà meno ossitona che ne offusca la *facies* metrica e ritmica. L'alba piemontese ci dà un'idea di quanto arrendevole avrebbe potuto essere l'accoglienza della versificazione transalpina in una varietà molto simile all'originale. La ripresa da parte dei Siciliani del metro galloromanzo avrà comportato delle forzature giustificabili con l'impossibilità di rispettare l'assoluta prevalenza del tipo piú diffuso, con la sua cesura maschile; e probabilmente la stessa opzione del rovesciamento dei membri (*a minore* > *a maggiore*) sarà stata dettata dalla necessità di disporre di un'altra possibilità di incasellamento della materia linguistica nella griglia. Forse è proprio qui, nello scontro con un ostacolo, che si assiste all'innovazione metrica, al cambiamento, alla nascita di un nuovo verso. Se l'ostacolo non ci fosse stato, se non ci fosse stato il passaggio del verso attraverso una lingua dell'Italia estrema, è possibile che l'endecasillabo, così com'è e così come è stato trasmesso ad altre tradizioni poetiche europee, non sarebbe mai nato, dal momento che il toscano, con i suoi troncamenti, avrebbe potuto avvicinarsi al modello originario *a minore*, conservato e irrigidito anche dopo il

secolo XIII dalle due lingue galloromanze, come farà pure, senza alcun problema, il catalano.

La canzone ritrovata pone infine un importante interrogativo sul significato stesso della traduzione, con l'ovvia premessa che essa ricade nella categoria delle traduzioni inutili.²⁰ Ogni copista adatta quanto trascrive alla sua varietà, arrecando talvolta danni irreparabili al testo; un poeta che si impadronisce di un testo altrui e lo volge in un'altra lingua non rinuncerà invece a imprimervi il suo marchio d'autore, intervenendo quanto meno sulla metrica, le rime, la sintassi. È quest'ultimo il caso, a cui chiunque correrà con il pensiero, delle traduzioni dai trovatori del Notaro e di altri Siciliani;²¹ mentre per il primo caso basterà pensare, ancora una volta, al copista toscano o veneto che riproduce un componimento siciliano. L'alba ambrosiana non rientra nettamente in nessuna delle due tipologie.²² Da un lato il traduttore si ispira alla massima fedeltà, ma ha allo stesso tempo un comportamento linguisticamente vigile, lontano da una disaccorta transcodificazione; dall'altro sembra perseguire un intento d'arte con consapevolezza autoriale, che si nota anzitutto nel pesante rimaneggiamento dell'incipit, se è a lui che va attribuito e non alla sua fonte: *Reis glorios* è conservato, ma spostato al v. 2 al posto di *Dieus poderos*, che è soppresso, ed è sostituito, sia pure a costo della ripetizione di senso che si crea con *3 sê la fedel aiuta*, dalla drammatica invocazione *Aiuta, De'*;²³ inoltre, che riprenda o no, dislocandola, la le-

20. La categoria, su cui sono tornato più di una volta (in ultimo C. DI GIROLAMO-D. SIVIERO, *El regreso de los muertos. Algunos aspectos de la traducción literaria*, in «Bulletin hispanique», CXV 2013, pp. 439-50), comprende traduzioni proposte, per motivazioni diverse, a un pubblico in grado di intendere la lingua di partenza, nel nostro caso la lingua dei trovatori.

21. Sulle quali si possono rileggere le magistrali annotazioni di G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre* [1973], Torino, Einaudi, 1991, 1994², pp. 23-26, e quelle di A. RONCAGLIA, «*De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra*», in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di W. BINNI et al., 5 voll., Roma, Bulzoni, 1974-1979, vol. II pp. 1-36, alle pp. 24-36.

22. Un ventaglio più ampio di tipologie è stato fornito da M. BARBATO, *Il franco-italiano: storia e teoria*, in MR, XXXIX 2015, pp. 22-51: «a) conservazione del codice, salvo l'introduzione di dialettalismi inconsci; b) ricodifica meccanica ma non integrale: il risultato è un ibrido tra il codice di partenza e quello d'arrivo; c) ricodifica piena ma superficiale: il codice preesistente resta chiaramente visibile; d) innovazione completa del codice (restano fenomeni di sostrato per lo più involontari)» (p. 51). Il nostro testo potrebbe rientrare nel tipo (d), con conservazione di «fenomeni di sostrato» solo nell'assestamento delle rime. Saremmo dunque, nei termini di Varvaro, al confine tra una «traduzione interlinguistica» e una «commutazione [...] infralinguistica» (cioè davanti a un caso «di estremo accostamento tra le due procedure»), ma forse più in prossimità della prima che della seconda (A. VARVARO, *La formazione delle lingue letterarie*, in *Lexikon der romanistischen Linguistik*, herausgegeben von G. HOLTUS, M. METZELTIN und C. SCHMITT, 8 voll., Tübingen, Niemeyer, 1988-2005, vol. II/1 1996, pp. 528-37, a p. 533).

23. Raccomanderei di far precedere il vocativo da una virgola (nell'edizione: *Aiuta De', vera lus et gartaç*). A questo proposito, il testo dell'edizione richiederebbe qualche lieve ritocco grafico: ad esempio, il segno della dièresi in *glorioso* e *oriento* andrebbe evitato perché i due nessi

zione trasmessa da Mⁱⁿ a {7} 'levatevi in piedi', anche 14 {12} *sursé vos* sembra l'iniziativa di un traduttore attivo, come lo è 18 {17} *lo seren de celo* in luogo dei 'segni', delle 'stelle del cielo'. Quanto alla piú vistosa di queste innovazioni, va notato che l'invocazione di apertura traduce, sorprendentemente, *Adiuva, Deus!*, il grido di battaglia (anche con il vocativo anteposto all'imperativo) dei Francesi alla prima crociata, come riferiscono Fulcherio di Chartres e altri cronisti.²⁴ Lo troviamo anche nella *Canzone della crociata albigese*, gridato dagli uomini di Guillaume de Contre insieme con il nome del santo patrono della monarchia francese: *En auta votz escridan: «Dieus, aida!» e «sant Danis!»* (cxxxix 17).²⁵ È difficile spiegare la manipolazione della parte piú in vista del componimento con una volontà di variazione fine a se stessa, sicché dobbiamo pensare che il traduttore abbia alterato l'incipit per impiegare una formula per lui carica di significato; ma se, come è piú che probabile, era consapevole della sua origine, resta da capire il perché di un riferimento alle crociate (le crociate in Oriente, la crociata contro i catari?), che va ben oltre la percezione e l'eventuale accentuazione dell'afflato religioso della canzone.²⁶

vocalici non possono essere che bisillabici; toglierei inoltre l'accento su *ché* causale, e il trattino in *dormí-vox*.

24. Fulcherio ne fa menzione ben cinque volte, sempre con il vocativo posposto (FULCHERIO CARNOTENSIS *Historia Hierosolymitana*, hrsg. von H. HAGENMEYER, Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1913, I 27 10, II 11 10, III 43 9, III 46 4, III 50 8; anche in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, accurante J.P. MIGNÉ, 221 voll., Parisiis, J.P. Migne, 1844-1865, vol. CLV 1854, coll. 821-942a, alle coll. 854b, 872d, 928d, 930c, 934a). Secondo la leggenda raccontata da Raimondo di Aguilers, altro cronista della prima crociata, sant'Andrea, apparso in sogno all'eremita Pietro Bartolomeo, avrebbe ordinato ai cristiani di usare questo grido: «Et sit signum clamoris vestri, *Deus, adiuva*»; e piú avanti: «Tandem exclamavimus signum solitum in necessitatibus nostris: *Deus, adiuva! Deus, adiuva!*» (RAIMUNDI DE AGUILERS *Historia Francorum qui ceperunt Jerusalem*, in *Recueil des historiens des croisades. Historiens occidentaux*, publié par les soins de l'Académie royale des inscriptions et des belles-lettres, 5 voll., Paris, Imprimerie royale, 1844-1895, vol. III 1866, pp. 231-309, alle pp. 258j e 274d; anche in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, cit., vol. CLV 1854, coll. 591-668, alle coll. 616a e 632c). Vd. anche C. DU CANGE, *Du cry d'armes. Dissertation XI*, in *Dissertations ou réflexions sur l'histoire de saint Louys écrite par Jean sire de Joinville* [1668], poi in *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, 4^a ed., 7 voll., Paris, Firmin Didot, 1840-1850, vol. VII pp. 46-52, a p. 48.

25. *Chanson de la croisade albigeoise*, éd. E. MARTIN-CHABOT [1931¹, 1960²], adaptation de H. GOUGAUD, Paris, Librairie générale française, 1989.

26. L'apertura di *Aiuta, De'*, scrive Bertoletti, «Al di là dell'apparente genericità della formula [...], ricorda l'invocazione *Dieus, aydatz* presente nell'esordio (e nel ritornello) dell'alba attribuita a Bernart Marti o a Raimon de las Salas [BdT 409,2]» (p. 56), che secondo C. PULSONI, '*Dieus aydatz*' (BdT 409,2), in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, cit., vol. II pp. 1307-28, mostrerebbe alcune affinità con l'alba di Giraut. Se così fosse, si dovrebbe ipotizzare che sia l'autore di *Dieus, aydatz* che il traduttore italiano facessero capo alla stessa fonte, cioè a una versione di *Reis glorios* con i primi versi già rimaneggiati. L'invocazione *Dieus, aydatz* mi sembra tuttavia diluita in un contesto convenzionale e tutt'altro che drammatico;

Nel panorama delle traduzioni medievali, si tratta nel complesso di un episodio singolare, dove l'apparente modestia dell'operazione può essere interpretata come una scelta deliberata, perfino come un approccio filologico, benché, ripeto, tanta delicatezza mirava secondo me a non mettere in crisi l'impianto melodico, preoccupazione che doveva essere del tutto estranea a Giacomo da Lentini e ai suoi compagni di Scuola. Il prezioso reperto getta dunque nuova luce sulle origini della lirica d'arte in Italia: esso conferma le solide radici occitane della nuova tradizione e fotografa la prima campata del ponte che arriverà, o piuttosto che era già arrivato, in Sicilia; testimonia anche di tentativi isolati di seguire le orme dei padri provenzali poco dopo la fondazione siciliana, ma in un ambiente tutto rivolto a occidente in cui probabilmente non ne era ancora giunta l'eco.

COSTANZO DI GIROLAMO
Università di Napoli Federico II
 cdg@unina.it

suppongo inoltre che la persona verbale, seconda plurale e non singolare, costituisse una differenza per quanti conoscevano il grido nella sua forma originale. È la collocazione incipitaria che dà ad esso risalto e il fatto che soppianta, mettendola in secondo piano, la potentissima invocazione al Dio re in gloria. La formula, che ovviamente ricorre anche in altri contesti e non solo come grido di battaglia, potrà sembrare generica come lo sono altri gridi o motti, che tuttavia conservano la loro forza evocatrice e referenziale: si pensi al motto altrettanto generico e neutro *Gott mit uns* (da *Deus nobiscum*), passato di mano in mano nel corso dei secoli e giunto fin quasi ai nostri giorni.